

йковскій.

„анфредъ“

мфонія въ 4 картинахъ (H-moll, op. 58)

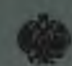
на сюжетъ драматической поэмы Байрона.

тическое разъясненіе содержанія.

составилъ

Г. Риманъ.

Переводъ Б. Ю.



МОСКВА.
[illegible]
узыкальная торговля П. Юргенсона.
Неглинный проѣздъ № 14.
1903.

Цѣна 10 коп.



П. ЧАЙКОВСКІЙ.

„МАНФРЕДЪ“

Симфонія въ 4 картинахъ (H-moll, op. 58)

на сюжетъ драматической поэмы **Байрона**.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗЪЯСНЕНІЕ СОДЕРЖАНІЯ,

СОСТАВИЛЪ

Г. РИМАНЪ.

Переводъ Б. Ю.



МОСКВА.

Переводъ собственность издателя.

Музыкальная торговля П. Юргенсона.

Неглинный проѣздъ № 14.

1903.

Цѣна 10 коп.

П. ЧАЙКОВСКІЙ.

„МАНФРЕДЪ"

Симфонія въ 4 картинахъ (H-moll, op. 58)

на сюжетъ драматической поэмы **Байрона**.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РАЗЪЯСНЕНІЕ СОДЕРЖАНІЯ,

СОСТАВИЛЪ

Г. РИМАНЪ.

Переводъ Б. Ю.





МОСКВА.
Переводъ собственность издателя.
Музыкальная торговля П. Юргенсона.
Неглинный проѣздъ № 14.
1903.

Цѣна 10 коп.

Дозволено Цензурою. Москва, 24 Февраля 1903 г.

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

Изъ трехъ наиболѣе значительныхъ музыкальныхъ интерпретацій поэмы Байрона, изобилующей оперными эффектами, но въ сущности вовсе не драматичной и въ основѣ своей болѣзненной, только одна Шумановская интерпретація разсчитана на сценическое исполненіе (мелодрама съ хорами); произведеніе Луи Лакомба есть не что иное какъ ода-симфонія, т. е. концертъ для соло, хора и оркестра, въ основаніе котораго легла переработка поэмы Байрона. Чайковскій же въ своей симфоніи совсѣмъ отказывается отъ связи съ поэмой Байрона и даетъ скорѣе самостоятельное музыкальное воспроизведеніе ея содержанія т. е. является творцомъ симфонической поэмы, принадлежащей къ литературѣ программной музыки. Тѣмъ не менѣе Чайковскій сохраняетъ внѣшнюю форму симфоніи въ дѣленіи произведенія на четыре отдѣльныя, законченныя части; характеръ отдѣльныхъ частей его также приблизительно соотвѣтствуетъ требованіямъ симфоніи, и особенно тѣмъ новаго типа симфоніямъ, въ которыхъ, начиная съ 7-й и 8-й Бетховенскихъ симфоній, отсутствуетъ пространное Adagio. Въ такихъ симфоніяхъ первая и послѣдняя части заключаютъ въ себѣ все главное ихъ содержаніе; части эти серьезны, патетичны и написаны въ высокомъ стилѣ, среднія-же части носятъ болѣе легкій характеръ, онѣ болѣе граціозны и остроумны, чѣмъ глубокомысленны, словомъ онѣ представляютъ собой нѣчто въ родѣ интермеццо.

Программа, приложенная къ партитурѣ симфоніи гласитъ такъ:

„I. Манфредъ блуждаетъ въ Альпійскихъ горахъ. Томимый роковыми вопросами бытія, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступномъ прошломъ, онъ испытываетъ жестокія душевныя муки. Глубоко проникъ Манфредъ въ тайны магіи и властительно сообщается съ могущественными адскими силами, но ни онѣ и ничто на свѣтѣ не можетъ дать ему *забвенія*, котораго одного только онъ тщетно ищетъ и проситъ. Воспоминаніе о погибшей Астартѣ, нѣкогда имъ страстно любимой, грызетъ и гложетъ его сердце и нѣтъ ни границъ, ни конца безпредѣльному отчаянію Манфреда.

II. Альпійская фея является Манфреду въ радугѣ изъ брызговъ водопада.

III. Картина простой, бѣдной, привольной жизни горныхъ жителей.
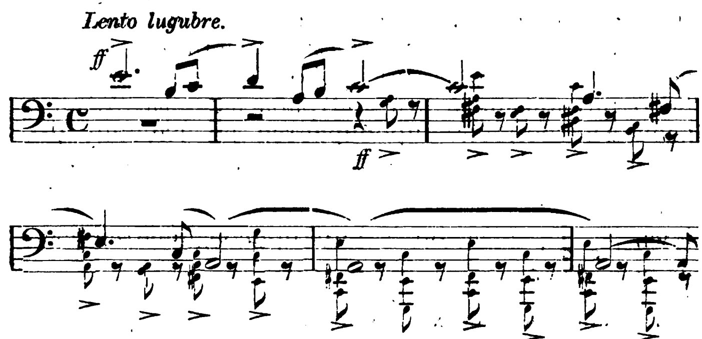
IV. Подземные чертоги Аримана. Адская оргія. Появленіе Манфреда среди вакханаліи. Вызовъ и появленіе тѣни Астарты. Онъ прощенъ. Смерть Манфреда“.

Указанный выше легкій характеръ двухъ среднихъ частей находитъ себѣ полное объясненіе въ этой программѣ. Вторая часть есть чудная, блещущая жизненными красками картина горной мѣстности, вдали отъ человѣческаго жилья, изображеніе которой только два раза прерывается стонами Манфреда; третья часть — прелестная идиллія, рисующая бытъ горцевъ, съ ихъ стадами, пастухами и звуками свирѣли, причемъ композиторъ врядъ-ли предполагаетъ въ ней участіе Манфреда; во всякомъ случаѣ совсѣмъ не его глазами смотритъ онъ на эту картину. Въ послѣдней части также преобладаетъ объективный характеръ музыкальной картины, такъ что, вся музыкальная характеристика душевнаго состоянія Байроновскаго Манфреда дѣйствительно заключается въ первой его части.

1-я часть.
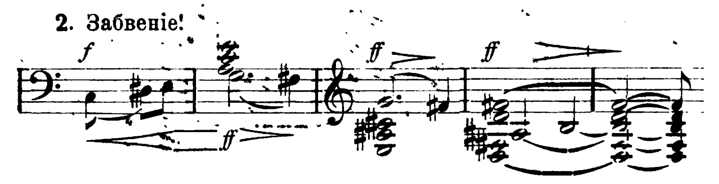
Безнадежно, мрачно и сурово начинается первая часть главнымъ мотивомъ всего произведенія (три фагота и басовый кларнетъ unisono ff, съ третьяго такта сопровождаемые рѣзкими, короткими аккордами низкихъ струнныхъ инструментовъ:

1. Безнадежно.



и съ мучительной тоской вырывается изъ истерзанной груди напрасный призывъ забвенія (непосредственно вступающіе фаготы, кларнеты въ низкомъ регистрѣ и I гобой).

2. Забвеніе!
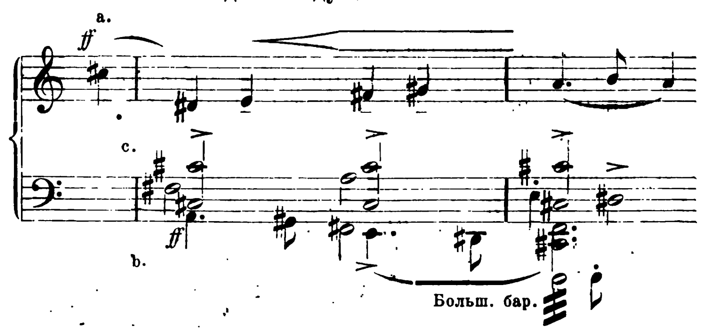


Мнѣ кажется, можно предположить, что въ призывѣ Манфредомъ забвенія слышится и указаніе на то, чего онъ не можетъ забыть; трудно думать, чтобы родство этого мотива съ мотивомъ, рисую-

щимъ вызовъ тѣни Астарты, а затѣмъ и съ мотивомъ самой Астарты, было случайное.
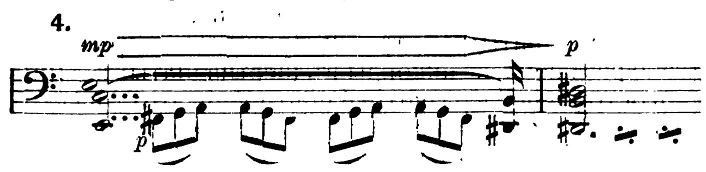
Слѣдующія за этимъ ужъ не жалобные, а безпощадно повелительные мотивы, напротивъ, вызываютъ передъ нами представленіе человѣка, который путемъ сверхъестественныхъ чаръ господствуетъ надъ сонмами духовъ; съ этой цѣлью очевидно выступаетъ цѣлый рядъ такихъ мотивовъ въ различныхъ комбинаціяхъ: одинъ изъ нихъ, въ струнныхъ инструментахъ (unisono) спускается твердымъ скачкомъ на септиму и затѣмъ неудержимо поднимается по ступенямъ (a), другой, короткій, тяжеловѣсно ритмованный, въ контрабасахъ, фаготахъ и басовомъ тромбонѣ пробирается въ глубину (b), третій (c) выдѣляется въ валторнахъ и теноровомъ тромбонѣ грубыми полунотами и рѣзкимъ заключеніемъ | ♩ 𝅗𝅥 ; ко всему этому присоединяется глухой рокотъ большаго барабана:

3. Заклинаніе адскихъ духовъ.
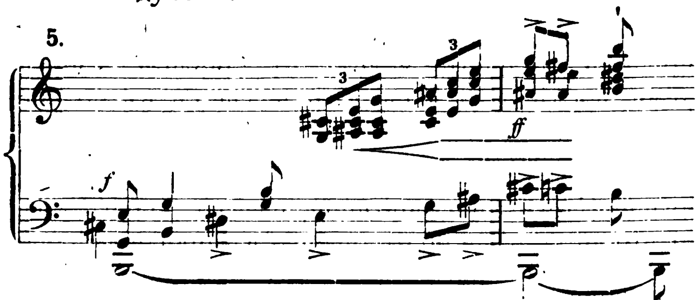


Но туманные образы, вызванные Манфредомъ, оказываются безсильными исполнить то, чего онъ отъ нихъ требуетъ; на фонѣ волнующихся тріолей струнныхъ инструментовъ, какъ бы передразнивая

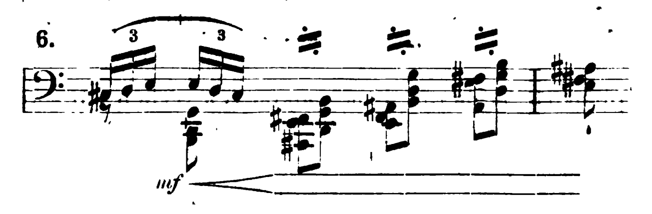
заклинанье, снова раздается призывъ забвенія (фаготы и кларнеты [низко]).



Въ слѣдующемъ за тѣмъ мотивѣ (струнные и деревянные инструменты, валторны и литавры) какъ будто слышится крикъ безсильной ярости Манфреда, который отсылаетъ въ преисподнюю вызванныхъ духовъ:
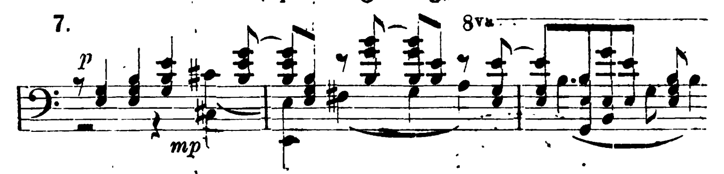


Этимъ достаточно исчерпывается содержаніе того отдѣла первой части, который соотвѣтствуетъ ея первой темѣ, потому что, значительно выдѣляющаяся теперь фраза (низкіе струнные инструменты и фаготы):
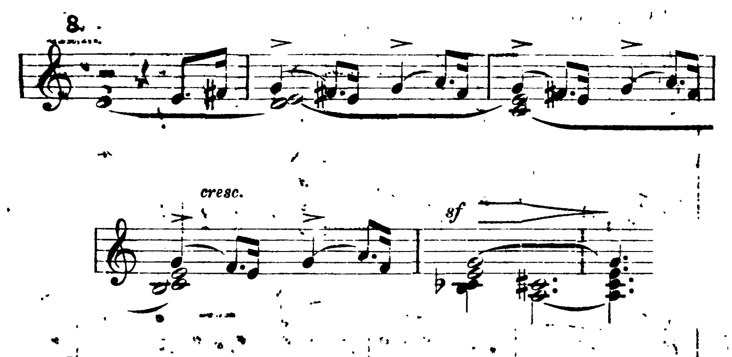


очевидно скомбинирована изъ 4-й и 5-й; можетъ быть это усиленная формула заклинанія? На это указываетъ ея дальнѣйшее разростаніе: вмѣсто тріолей шестнадцатыми — тріоли тридцать вторыми и рѣзко раздающіеся аккорды въ шестнадцатыхъ. При многостороннемъ развитіи и повтореніи этихъ шести мотивовъ, темпъ постепенно оживляется (animando un poco, più mosso [Andante]), инструментовка усиливается до оглушительнаго fff (противуположеніе 1 и 3-го мотивовъ), даже до ffff.

Подобно дико воющему хору духовъ несутся вверхъ тріолями въ 16-хъ аккорды струнныхъ и деревянныхъ инструментовъ, чтобы, съ злобнымъ смѣхомъ, низвергнуться наводящими страхъ тріолями въ 8-хъ; подъ конецъ (тамъ-тамъ ffff) поднимается страшный хохотъ въ тріоляхъ 8-ми и 16-ми, послѣ чего Манфредъ впадаетъ въ полное отчаяніе (вторая половина 1-го мотива, общая пауза).
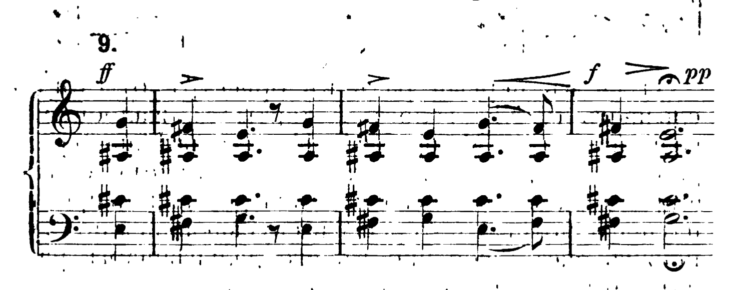
Слѣдующее за этимъ можно, согласно понятіямъ обычной техники композиціи, назвать переходомъ ко второй темѣ, а по отношенію къ программѣ оно означаетъ возобновленіе заклинаній, но уже не съ неограниченной властью повелителя, а съ колебаніемъ, почти съ мольбой, какъ бы ввидѣ безнадежной попытки (сравн. 3а и 5):



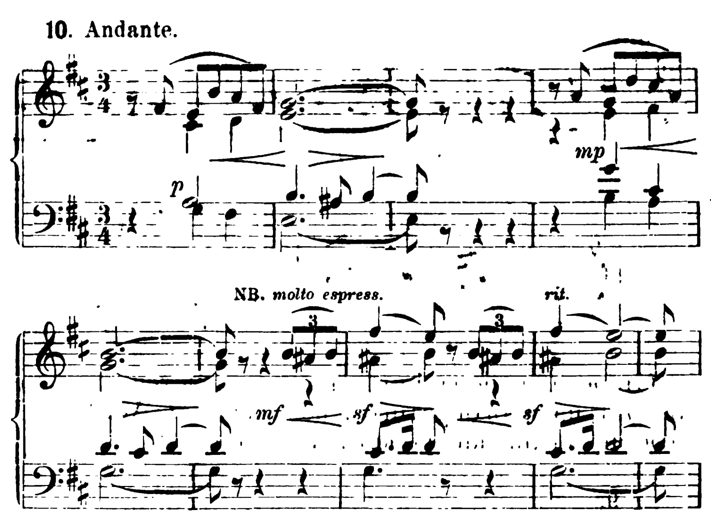
Призывъ забвенія тоже является здѣсь въ смягченной формѣ, а именно не отчаяннымъ возгласомъ, а жалобной мольбой (1-я валторна надъ альтомъ и віолончелью):
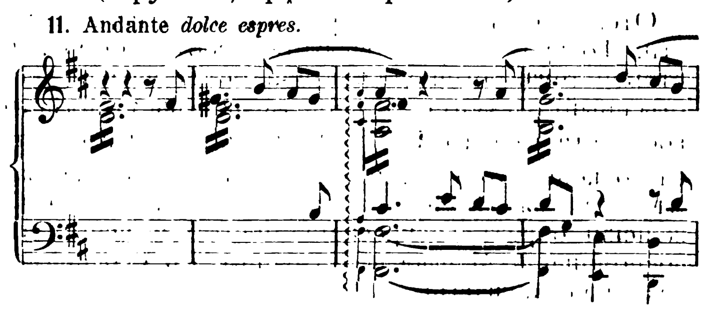


Съ ослабленіемъ Fortissimo обрывается этотъ переходъ на многократныхъ возгласахъ („Астарта!“?) (гобои, англійскій рожокъ и кларнетъ):
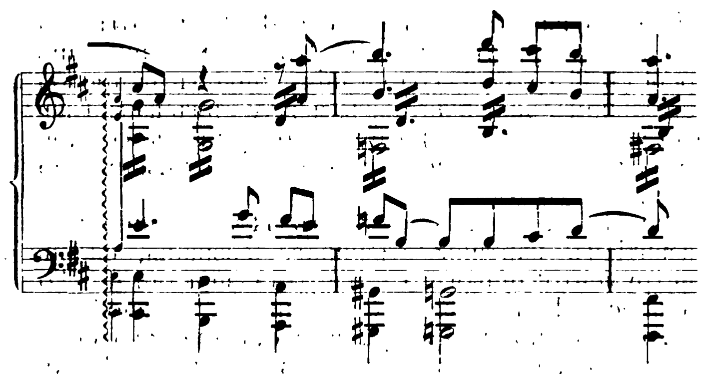


Отсюда начинается вторая половина первой части. Только теперь появляется, соотвѣтствующій второй темѣ обычной симфоніи, болѣе мягкій (женственный) элементъ. Теперь же вступаетъ вмѣсто господствовавшаго ₵-го—³/₄ тактъ, который остается до конца этой части и дѣлаетъ еще болѣе замѣтнымъ ея дѣленіе на два отдѣла. Прелестный женскій образъ воскресаетъ чистый и ясный въ воспоминаніи Манфреда (струнные съ сурдинами, безъ контрабасовъ):
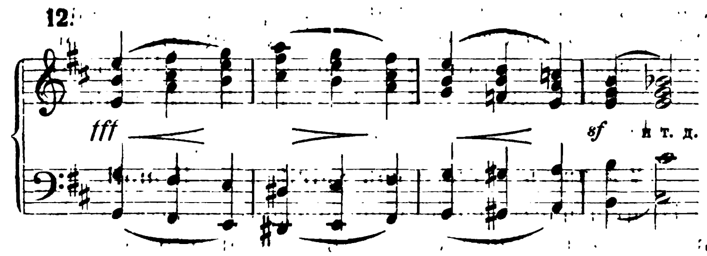


Здѣсь въ первый разъ въ оркестрѣ отчетливо слышенъ (у NB) голосъ Астарты съ жалобнымъ возгласомъ „О Манфредъ!“ При дальнѣйшей разработкѣ второй темы, которая принимаетъ болѣе широкіе размѣры, такъ сказать выростая изъ предъидущаго мотива, интересенъ спускающійся по ступенямъ басъ, особенно въ его дальнѣйшемъ развитіи (струнные, арфа и деревянные):





Вѣроятно назначенiе этой гаммы, которая далѣе усиливается (въ 8-хъ, также и въ верхнемъ голосѣ), поддерживать въ нашемъ сознанiи впечатлѣнiе сердечной муки и напоминать о томъ, что эти чарующiя картины проносятся только въ воображенiи Манфреда. Это дѣйствительно необходимо, потому что проходитъ нѣкоторый промежутокъ времени, пока оживленная воображенiемъ картина любовнаго счастья не распадается при свѣтѣ сознанiя его призрачности (струнные, деревянные и валторна fff);

12.



и пока возвращенiе перваго главнаго мотива (1) не показываетъ намъ, какъ исчезаетъ прекрасное воспоминанiе при вернувшемся сознанiи ужасной

дѣйствительности (Andante con duolo, фаготы, валторны и кларнеты [внизу]). Это происходитъ при трепетѣ ff тріолей, содроганіи синкопъ и продолжительномъ вихрѣ литавръ, между тѣмъ какъ главный мотивъ (отчаяніе) исполняется унисономъ скрипокъ, альта, віолончели и флейтъ (на низкихъ нотахъ).

Заканчивается эта часть въ H-moll, широкимъ развитіемъ картины страшнаго сознанія, сильно инструментованнымъ, съ частыми знаками ffff. Тональность H-moll слѣдуетъ считать главной для всего сочиненія, не смотря на отсутствіе ключеваго обозначенія въ первомъ отдѣлѣ этой части. Кажущееся въ первомъ отдѣлѣ господство тусклаго E-moll вмѣсто жизненнаго H-moll, значительно усиливаетъ впечатлѣніе, производимое всей этой частью.

Основныхъ чертъ обычной сонатной формы въ этой первой части найти нельзя; только въ отличіи первой темы отъ второй или, вѣрнѣе, первой группы тематическихъ мотивовъ отъ второй и въ ихъ сплетеніи можно различить элементъ, близкій къ законченной формѣ.

Музыкальныхъ образовъ „скитанія Манфреда въ горахъ“ въ первой части не встрѣтишь; эта часть программы имѣетъ болѣе общій характеръ. Вообще въ симфоніи недостаетъ многихъ сценъ Байроновскаго Манфреда и она отъ этого только выигрываетъ.

2-я часть. Vivace con spirito, 2/4, H-moll.
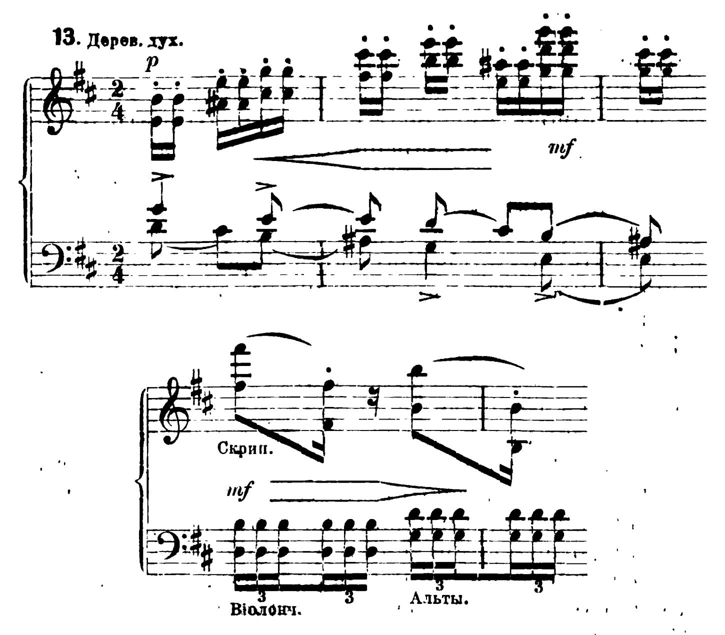
Вторая часть, какъ уже сказано, стоитъ въ довольно отдаленной связи съ основной идеей произведенія. И у Байрона призываніе феи Альпъ представляетъ лишь оперный эффектъ; будучи однимъ изъ многочисленныхъ заклинаній, оно имѣетъ только

ту особенность, что оно и въ самой поэмѣ мотивируется лишь желаніемъ Манфреда полюбоваться на красоту феи, тогда какъ онъ заранѣе знаетъ, что она помочь ему не въ силахъ. Композиторъ имѣетъ еще другое основаніе остановиться на этомъ эпизодѣ. Ему нужно освѣжить впечатлительность слушателя пріятными образами, для того чтобы возобновить дѣйствіе мрачныхъ красокъ послѣдней части. Этому-то и обязано своимъ происхожденіемъ вдохновенное, изящно инструментованное скерцо 2-й части.
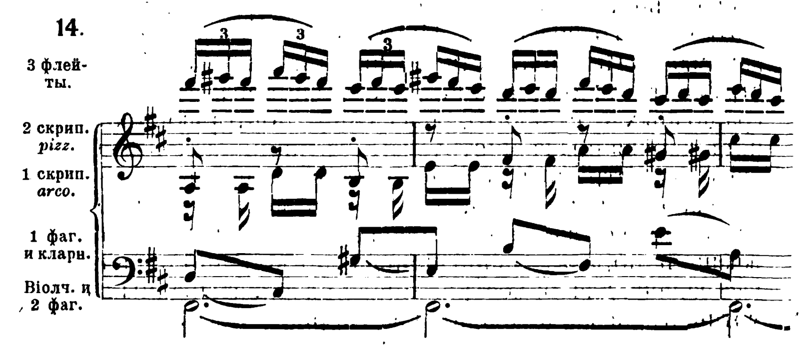
При яркомъ свѣтѣ полуденнаго солнца низвергается Гисбахъ съ высокихъ скалъ и при паденіи разсыпается въ пыль.
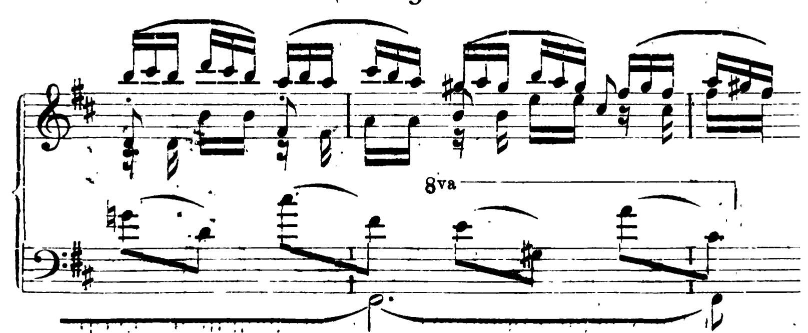
Лучи солнца сверкаютъ пестрыми переломами на брызгахъ цѣлаго вихря водяной пыли, бросаютъ снопы свѣта, появляются то здѣсь, то тамъ, какъ пестрыя бабочки, и перекидываютъ черезъ потокъ, подобно гигантскому мосту, роскошную радугу— вотъ картина, достойная пера такого геніально одареннаго композитора какъ Чайковскій.

Музыкальную картину эту надо понимать не въ смыслѣ внѣшнихъ музыкальныхъ эффектовъ, а въ смыслѣ того, строго-художественнаго, отраженія впечатлѣній, которое вызывается созерцаніемъ такого чуднаго зрѣлища. Партитура этой части, въ самомъ дѣлѣ, поражаетъ безпрестанной смѣной инструментовъ; она полна паузъ, синкопъ, тріолей, граціозныхъ стаккато, пассажей повторяющихся нотъ деревянныхъ инструментовъ, пиццикато и флажолетовъ струнныхъ. Быстро смѣняющіеся образы сверкаютъ и искрятся; дрожатъ и мерцаютъ и носятся по всѣмъ направленіямъ — картина полна жизни и поразительной правды, но конечно не легкая задача для оркестра! Число разрабатываемыхъ мотивовъ незначительно; уже первые такты:
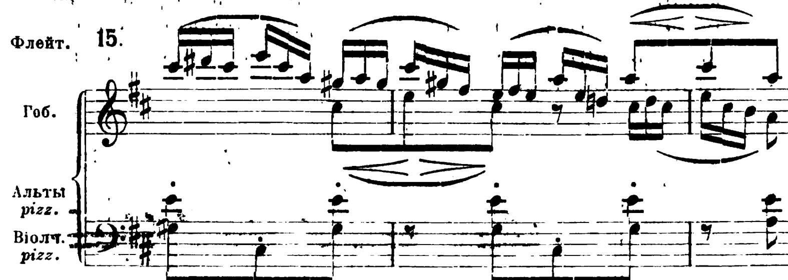


сразу создаютъ намъ чудную, воздушную картину, которая черезъ нѣсколько тактовъ пополняется новыми мотивами:
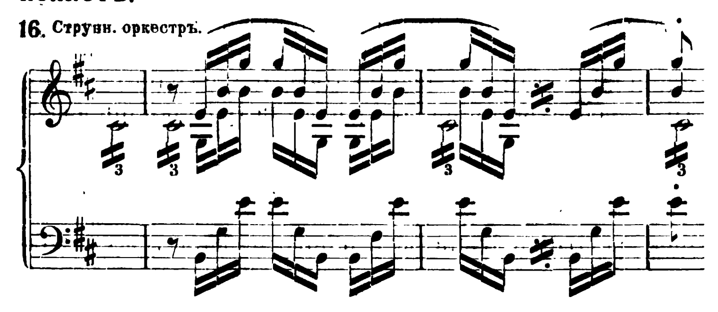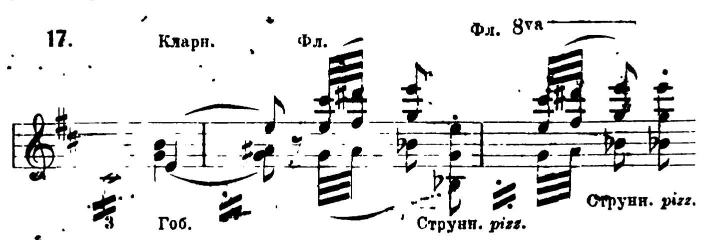




Постепенно соединяются носящіяся въ воздухѣ искры въ широкія, но быстро исчезающія, полосы свѣта:
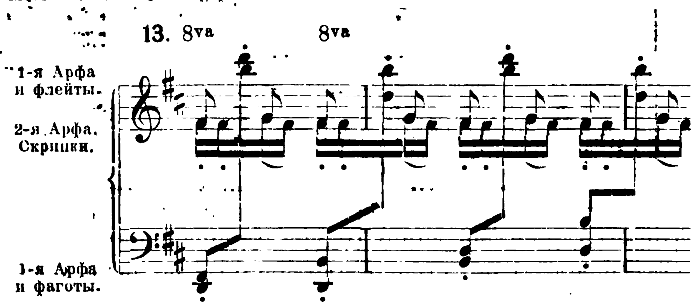


Въ такомъ разнообразіи идетъ смѣна этихъ мотивовъ, пока внезапно (ударъ треугольника и аккордъ арфы) не появляется радуга во всей своей полнотѣ:



Радуга колеблется и исчезаетъ:



Рѣзко скандированный, низвергающійся аккордный ходъ въ кларнетѣ и фаготѣ ff (подобно сопровожденію 1-го мотива!) вѣроятно указываетъ на заклинаніе Манфредомъ феи Альпъ, которая и появляется подъ радугой среди разсѣевающихся водяныхъ паровъ, сперва ввидѣ колеблющагося, туманнаго облика:
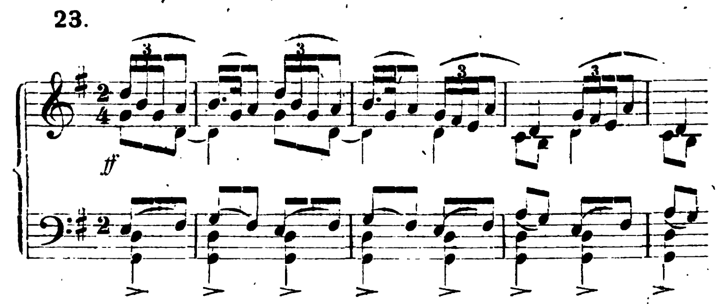


потомъ выясняясь въ отчетливую женскую фигуру (замедленныя синкопы 1-й скрипки, втеченіе нѣсколькихъ тактовъ все на тонѣ fis^1; слѣдуетъ обратить здѣсь вниманіе на рѣдко встрѣчающійся флажолетъ арфы ( ) и ( ). Слѣдующее за этимъ пѣніе феи альпъ появляется сначала

цикато—D контрабасовъ и ведетъ къ усиленному повторенію № 19.
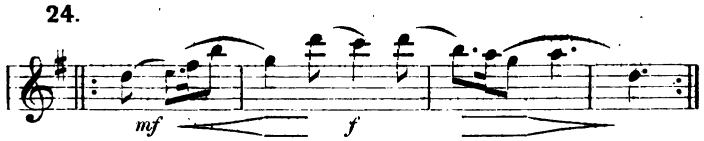
Слѣдующая фигура вѣроятно служитъ эскизомъ нѣсколько грубоватаго танца пастуховъ (кларнеты, англ. рожокъ, фаготы, потомъ еще гобои):

23.
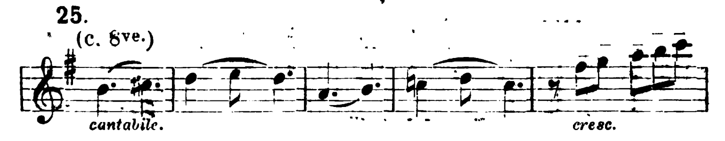


Хотя танецъ этотъ и обозначенъ тактомъ въ 6/8, но онъ не можетъ быть такъ понятъ. Встрѣчаемыя здѣсь мелодическія фразы обнаруживаютъ довольно близкое сродство свое съ начальной кантиленой этой части, не будучи однако вполнѣ тождественны съ нею, такъ напримѣръ:

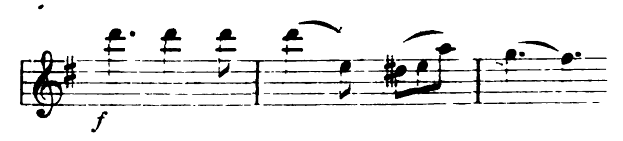
24.
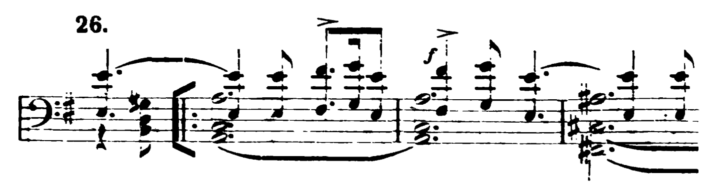


(деревянные инструменты на выдержанной квинтѣ G-dur фаготовъ и віолончелей, окруженные пиццикато всѣхъ струнныхъ инструментовъ), а также слѣдующее мѣсто:
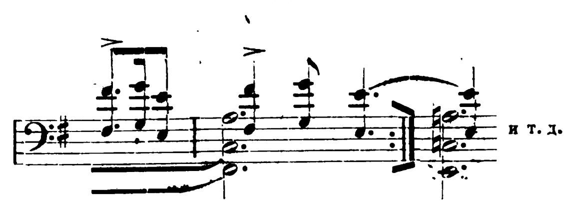
25.





(Скрипки, сопровождаемыя фигураціей альтовъ въ двойныхъ нотахъ, деревян. инструментами, идущими скачками на большіе интервалы и пиццикато контрабасовъ). Не смотря на то, что повторенная фигурація становится все оживленнѣе, голосоведеніе тѣснѣе и инструментовка сильнѣе, разсматриваемая нами часть измѣняетъ только одинъ разъ своему пасторальному настроенію, а именно когда, послѣ подготовки 4-тактнымъ громомъ литавръ и 2-тактнымъ рѣзкимъ порывомъ струнныхъ и деревян. инструментовъ, трубы fff начинаютъ съ страшной силой мотивъ отчаянія, сопровождаемый громоздящимися въ уменьшенныхъ септаккордахъ валторнами, фаготами и кларнетами. Это приблизительно на 30 тактовъ скрываетъ отъ нашихъ взоровъ картину сельской жизни; пульсъ останавливается, раздаются полные страшнаго воспоминанія возгласы валторнъ, тоскливо бьются ритмы струнныхъ инструментовъ, пока наконецъ вся жизнь не смолкаетъ и точное повтореніе фиг. 21 (Забвеніе?) не приводитъ насъ какъ и раньше къ главной части. Этотъ же элегическій мотивъ появляется еще разъ къ концу (4 валторны съ сурдинами въ октавахъ, но исходя отъ е въ слѣдующей гармонизаціи:
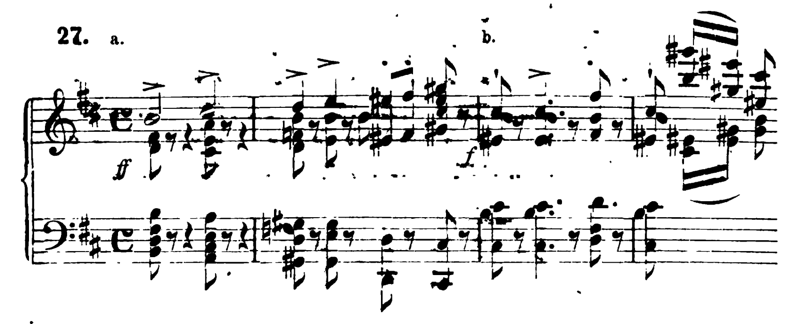




Непосредственно за этимъ слѣдуетъ повторенiе ф. 22-й, но оно быстро теряется въ pp, послѣ чего картина скоро совсѣмъ разсѣевается.
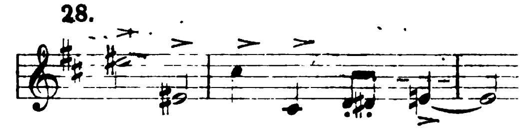
4-я часть. Allegro con fuoco. C, (H-moll).

Сильный унисонъ струнныхъ инструментовъ (полные, отрывистые аккорды), деревянныхъ и валторнъ начинаетъ эту часть мотивомъ, въ которомъ можно узнать формы заклинанiя (ф. 3 и 5) Манфреда (а):

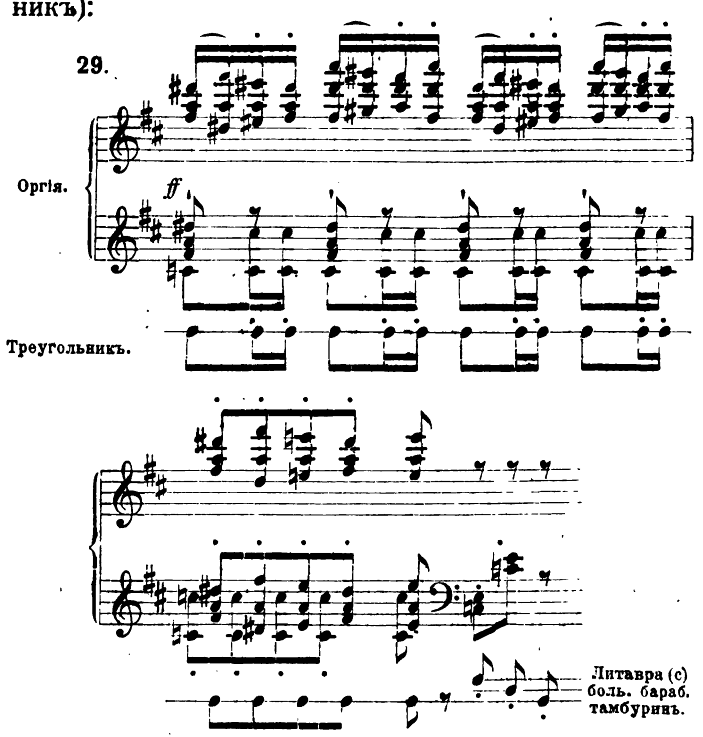


Грубые мѣдные инструменты (трубы, пистоны и 3 тромбона) отвѣчаютъ (b). Четырехкратная трель деревянныхъ и болѣе высокихъ струнныхъ инструментовъ, а также вступленiе тарелокъ и бубенъ возвѣщаютъ начало дикаго шабаша вѣдьмъ. Картина продолжительное время ограничивается свободной разработкой ф. 27-й, пользуясь мотивомъ
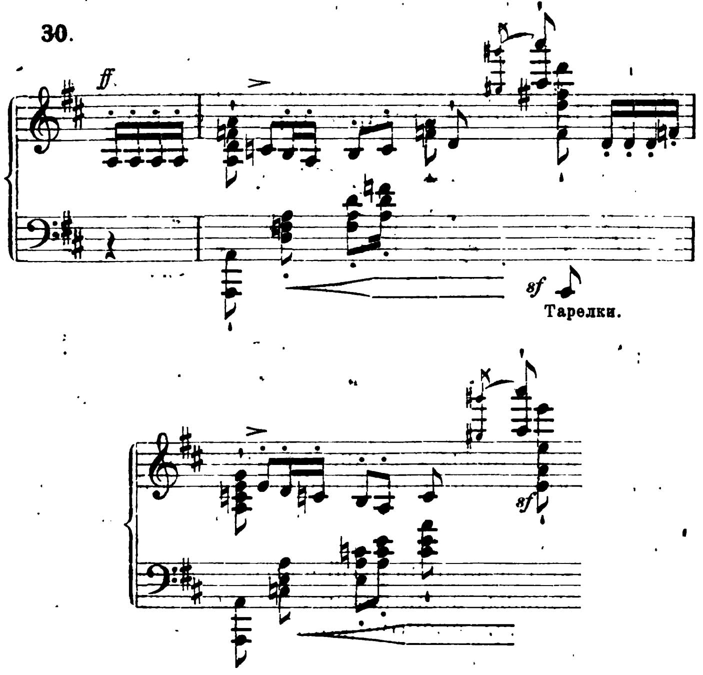
верхняго голоса то цѣликомъ, то частями (а), или въ измѣненной формѣ, какъ въ ф. 28-й:



Изъ оживленнаго сопровожденія 16-ми выступаетъ тогда новая тема (деревянные и высокіе струнные инструменты, валторны, трубы и треугольникъ):
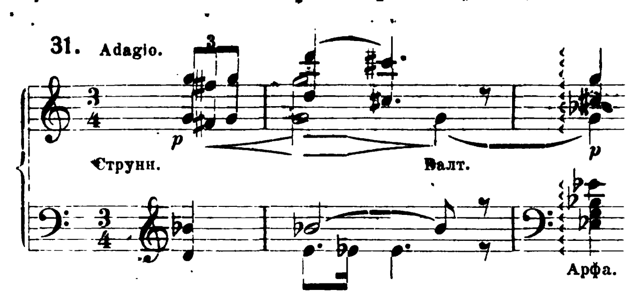


со вторымъ главнымъ мотивомъ (ff):
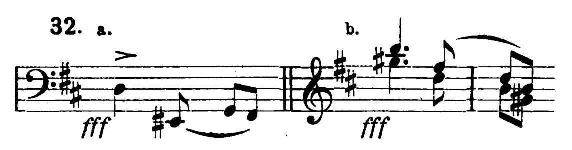


Оргія усиливается до дикаго неистовства, когда внезапно появляется (fff) мотивъ отчаянія Манфреда (1) въ фаготахъ и контрабасахъ—шумъ смолкаетъ и съ страшными угрозами (p < mp > p) обступаютъ непрошеннаго посѣтителя привидѣнія (струнные и деревянные инструменты долгими нотами), устрашая его яростнымъ воемъ (мѣдные ff: 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗 | 𝅘𝅥.), но заклинаніе (точное повтореніе ф. 3-й) подчиняетъ ихъ волѣ Манфреда. Довольно длинное фугато на тему ф. 27ᵃ служитъ безъ сомнѣнія иллюстра-
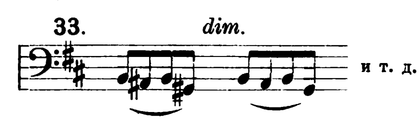
ціей послѣдняго заклинанія Манфреда, которымъ онъ заставляетъ самого князя тьмы вызвать тѣнь Астарты; далѣе фугато комбинируетъ мотивы 30 и 27 и заканчивается многократнымъ, широкимъ проведеніемъ мотива отчаянія, чередующагося съ ф. 27. Появляется Астарта (сравн. ф. 10):



Глиссандо арфы усиливаетъ дѣйствіе этой сцены, въ которой происходитъ появленіе самой Астарты, гдѣ она даже говоритъ и возвѣщаетъ Манфреду смерть, въ сравненіи съ музыкально почти тождественными сценами первой части, которыя рисуютъ только образы, возникающіе въ воображеніи Манфреда. Мотивы воспоминанія о любви (10), сознанія призрачности (12) и отчаянія (1) появляются теперь въ новой, широкой передачѣ, но подъ конецъ, при помощи спускающихся и поднимающихся хроматическихъ ходовъ въ верхнихъ голосахъ, они пропадаютъ, частью въ быстрой фигураціи, частью въ длинныхъ нотахъ и въ оглушительныхъ гармоническихъ эффектахъ мѣдныхъ инструментовъ подъ громомъ ударныхъ; все болѣе и болѣе слабое отношеніе ихъ къ мотивамъ произведенія вѣроятно означаетъ вѣчную гибель героя, надъ которымъ адъ не имѣетъ власти. Выдѣляющіеся въ концѣ мотивы (*a.* контрабасы, фаготы, *b.* трубы, гобои):



могутъ быть поняты какъ послѣднiе остатки могущества Манфреда (срав. ф. 3 [5] и 1). Вступленiе органа передъ самымъ концомъ указываетъ на послѣднюю попытку аббата примирить Манфреда съ церковью (?), причемъ появленiе здѣсь мотива ф. 27-й вполнѣ понятно; слышенъ также рѣзкiй отказъ Манфреда. Контрабасы (и фаготы) въ концѣ концовъ останавливаются на низкомъ H, на которомъ они строятъ отголосокъ Dies irae:



Dr. Гуго Риманъ.



„МАНФРЕДЪ", СИМФОНІЯ

П. Чайковскаго, op. 58.

№		Р. к.
1.	Для оркестра. . . . *Партитура.*	10 —
	Голоса. . .	18 —
2.	Для фортепіано въ 4 руки. . . .	5 —
3.	Для 2 фортепіано въ 8 рукъ *(Брюловъ и Ленцъ)*	10 —



Собственность издателя

П. ЮРГЕНСОНА въ МОСКВѢ.

С.-Петербургъ у І. Юргенсона. | Варшава у Г. Сенневальда.


C042500805